série **P**rincípios

Cândida Vilares Gancho

Professora e pesquisadora

Como analisar narrativas

Diretor editorial adjunto Fernando Paixão
Coordenadora editorial Gabriela Dias
Editor assistente Leandro Sarmatz
Revisão Ivany Picasso Batista (coord.)

ARTE
Editor de arte assistente Antonio Paulos
Capa e projeto gráfico Homem de Mello e Troia
Editoração eletrônica Moacir K. Matsusaki

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

G185c
8.ed.

Gancho, Cândida Vilares
Como analisar narrativas / Cândida Vilares Gancho. – 8.ed. – São Paulo : Ática, 2004
(Princípios ; 207)

Contém vocabulário crítico
Inclui bibliografia
1. Narrativa (Retórica). 2. Análise do discurso crítico. I. Título. II. Série.

04-2547 CDD 808.06 / CDU 808.5

21.09.04 24.09.04 007720

ISBN 85 08 09464 7 (aluno)
ISBN 85 08 09465 5 (professor)

2004
8ª edição
1ª impressão
Impressão e acabamento:
Gráfica Palas Athena

Rua Barão de Iguape, 110 – São Paulo – SP – CEP 01507-900
Tel.: (11) 3346-300 – Fax: (11) 3277-4146
Internet: www.atica.com.br – www.aticaeducacional.com.br

Sumário

1 Introdução

Recado ao leitor

O conteúdo deste livro deve ser entendido como uma modesta contribuição para o iniciante da análise literária. Particularmente para o jovem professor que necessita de orientações práticas para lidar com o cotidiano da sala de aula.

A perspectiva didática levou ao caminho da simplificação de conceitos e da abordagem, pois o objetivo é a prática e não o aprofundamento teórico das questões que se referem à prosa narrativa.

A escolha dos textos, no entanto, não seguiu o caminho da simplicidade: creio que todo texto literário, por mais complexo que seja, é acessível ao leitor iniciante, desde que ele encontre uma forma de aproximação e possa tirar dele algum proveito.

Analisar um texto e compreendê-lo supõe não só a familiaridade com a leitura, como também uma metodologia, ainda que informal. Este livro propõe uma abordagem sistematizada que auxilie a leitura sem que se perca a visão subjetiva — tão importante na análise literária.

Espero que as sugestões práticas sejam úteis e dêem ao leitor das narrativas segurança para trilhar os caminhos da análise literária.

Histórias

Contar histórias é uma atividade cotidiana praticada por pessoas comuns: pais, filhos, professores, amigos, namorados, avós... Enfim, qualquer um pode contar-escrever ou ouvir-ler toda espécie de narrativa: histórias de fadas, casos, piadas, mentiras, romances, contos, novelas... Os meios de transmissão das histórias também são diversos: conversa, rádio, televisão, jornal, desenho, internet.

Qualquer pessoa é capaz de perceber que toda narrativa tem elementos fundamentais, sem os quais não pode existir; tais elementos de certa forma responderiam às seguintes questões: O que aconteceu? Quem viveu os fatos? Como? Onde? Por quê? Em outras palavras, a narrativa é estruturada sobre cinco elementos principais:

Elementos da narrativa

enredo *personagens* *tempo* *espaço* *narrador*

Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos — histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) —, transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a *Bíblia* — livro que condensa história, filosofia e dogmas do povo cristão — compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, da escravidão dos hebreus no Egito, dos milagres de Jesus etc.

Modernamente, poderíamos citar um sem-número de narrativas: novela de TV, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado, videogames... Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não. Neste livro, porém, iremos nos deter nas narrativas literárias e em prosa.

Gênero narrativo

A designação mais ampla de *gênero* engloba um número quase ilimitado de textos, variando em função da época, das culturas e das finalidades sociais. Muitos desses "gêneros" podem ser considerados narrativos, pois contam de modo direto ou indireto um acontecimento real ou imaginário, como por exemplo os quadrinhos, ou uma notícia de jornal.

No entanto, por motivos didáticos, fez-se aqui um recorte para atingir a especificidade do texto literário. Existem inúmeras classificações de gênero, de acordo com a estrutura, o estilo e a recepção junto ao público leitor ouvinte. Procuraremos adotar a classificação mais usual.

Segundo a definição clássica de Aristóteles, filósofo da Grécia Antiga, os gêneros literários podem ser identificados segundo a forma e o conteúdo.

Quanto à forma, os gêneros são *verso* e *prosa*. Segundo o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, o que distingue os dois modos de expressão é o ritmo da linguagem, que na poesia é imprescindível. "O ritmo é condição do poema, enquanto inessencial para a prosa. Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo", escreve Paz. Assim, a poesia se caracteriza pela musicalidade da linguagem e a prosa, pelo encadeamento lógico.

Quanto ao conteúdo, os gêneros são *épico*, *lírico* e *dramático*.

Gêneros literários

1. *épico*: é o gênero narrativo ou de ficção que se estrutura sobre uma história;
2. *lírico*: é o gênero ao qual pertence a poesia lírica, no mais das vezes centrada na expressão do "eu poético";
3. *dramático*: é o gênero teatral, isto é, aquele que engloba o texto de teatro, uma vez que o espetáculo em si foge à alçada da literatura. Este gênero se subdivide em três categorias: tragédia, comédia e drama.

O *gênero épico* recebe tal nome das epopéias (narrativas heróicas em versos), apesar de modernamente este gênero manifestar-se sobretudo em prosa. As narrativas pertencem a este gênero; no entanto, por estarem bem distantes na forma e no conteúdo das epopéias clássicas, as narrativas modernas têm sido classificadas num subgrupo do gênero épico. Assim, neste livro, usaremos o termo *gênero narrativo* por acreditarmos que seja mais pertinente à prosa de ficção.

O conceito de ficção merece também um esclarecimento, já que, de modo geral, as pessoas atribuem a ele um sentido mais limitado: narrativa de ficção científica. Na verdade, o termo tem significado mais abrangente: imaginação, invenção. Para os limites deste livro, fica estabelecido que *literatura de ficção é a narrativa literária em prosa.*

Tipos de narrativa

As narrativas em prosa mais difundidas são o romance, a novela, o conto e a crônica (ainda que esta última não seja exclusivamente narrativa).

Romance

É uma narrativa longa, que habitualmente envolve um número considerável de personagens (em relação à novela e ao conto), maior número de conflitos, tempo e espaço mais dilatados. Embora haja romances que datem do século XVI (*Dom Quixote de La Mancha,* de Miguel de Cervantes, por exemplo), este tipo de narrativa consagrou-se sobretudo a partir do século XIX, assumindo para si o papel de refletir os dilemas, as crises e as representações da sociedade burguesa.

Podemos classificar o romance quanto à sua temática. Os tipos mais conhecidos são de amor, de aventura, de memórias, policial, histórico, ficção científica, psicológico, pornográfico etc.

Novela

É um romance mais curto, isto é, tem um número menor de personagens, conflitos e espaços, ou os tem em igual número ao romance, com a diferença de que a ação no tempo é mais veloz na novela. Difere em muito da novela de TV, que pertence ao domínio da teledramaturgia, a qual tem uma série de casos (intrigas) paralelos e uma infinidade de momentos de clímax (os chamados "ganchos"). Um exemplo de novela seria *Max e os felinos*, de Moacyr Scliar, na qual a personagem central, Max, vive muitas aventuras. A passagem do tempo é muito rápida, tornando a leitura agradável.

Conto

É uma narrativa mais curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens. O conto é um tipo de narrativa tradicional, isto é, já adotado por muitos autores nos séculos XVI e XVII, como Cervantes e Voltaire, mas que hoje é muito apreciado por autores e leitores, ainda que tenha adquirido características diferen-

tes, por exemplo, deixar de lado a intenção moralizante e adotar o fantástico ou o psicológico para elaborar o enredo.

Obs.: Tanto o conto quanto a novela podem abordar qualquer tipo de tema.

Crônica

Por se tratar de um texto híbrido, nem sempre apresenta uma narrativa completa. Uma crônica pode contar, comentar, descrever, analisar. De qualquer forma, a crônica se caracteriza por ser um texto curto, leve, que geralmente aborda temas do cotidiano e cujo veículo privilegiado, por conta de sua atualidade, é a imprensa.

2 Elementos da narrativa

Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais ela não existe. Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são as personagens, num determinado tempo e lugar. Mas, para ser prosa de ficção, é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente quem caracteriza a narrativa. Os fatos, as personagens, o tempo e o espaço existem, por exemplo, num texto teatral, para o qual não é essencial a presença do narrador. Já no conto, no romance, ou na novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre aquilo que é narrado (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor. Passemos então ao estudo de cada um deles, antes de proceder à análise propriamente dita da narrativa, pois o conhecimento mais amplo destes elementos facilitará o trabalho posterior.

Enredo

O conjunto dos fatos de uma história é conhecido por muitos nomes: fábula, intriga, ação, trama, história. No âmbito deste livro adotaremos o termo mais largamente difundido: enredo.

Duas são as questões fundamentais a se observar no enredo: sua estrutura (vale dizer, as partes que o compõem) e sua natureza ficcional. Comecemos por este último aspecto.

Verossimilhança

O termo verossimilhança foi utilizado por Aristóteles quando estudava as grandes obras teatrais de seu tempo, as tragédias. Segundo o filósofo, o que permitia a empatia do público com a peça era uma ilusão de verdade que fazia parte da estrutura narrativa da peça teatral, mais que a veracidade dos fatos narrados. Assim, chamou essa peculiaridade da narrativa de *verossimilhança* e a definiu como lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; verossimilhança é, pois, a essência do texto de ficção.

Este conceito se aplica hoje às narrativas. Assim, os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros (no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto), mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Esta credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo, da relação entre os vários elementos da história. Cada fato da história tem uma motivação (*causa*), nunca é gratuito, e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (*conseqüência*). Na análise de narrativas, a verossimilhança é percebida na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma conseqüência.

Partes do enredo

Para se entender a organização dos fatos no enredo, não basta perceber que toda história tem começo, meio e fim; é preciso compreender o elemento estruturador das partes: *o conflito*. Tomemos como exemplo as histórias infantis, conhecidas por

todos. Imaginemos Chapeuzinho Vermelho sem Lobo Mau, o Patinho Feio sem a feiúra, a Cinderela sem a meia-noite. Teríamos histórias sem graça, porque faltaria a elas o que lhes dá vida e movimento: o conflito. Seja entre duas personagens, seja entre a personagem e o ambiente, o conflito possibilita ao leitor-ouvinte criar expectativa frente aos fatos do enredo. Vamos à definição.

> *Conflito* é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor. Em geral, o conflito se define pela tensão criada entre o desejo da personagem principal (isto é, sua intenção no enredo) e alguma força opositora, que pode ser uma outra personagem, o ambiente, ou mesmo algo do universo psicológico.

Podemos encontrar nas narrativas diversos tipos de conflitos: morais, religiosos, econômicos, sociais e psicológicos.

Em termos de estrutura, o conflito, geralmente, determina as partes do enredo:

1. *Exposição* (ou *introdução* ou *apresentação*): coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, as personagens, às vezes, o tempo e o espaço. Enfim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler. Em geral, fica clara a intenção do enredo, vinculada ao desejo ou necessidade da personagem principal.
2. *Complicação* (ou *desenvolvimento*): é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos — na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa). A complicação constitui a maior parte da narrativa, na qual agem forças auxiliares e opositoras ao desejo da personagem e que intensificam o conflito.

3. *Clímax*: é o momento culminante da história, o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo. O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que se organizam em função dele.
4. *Desfecho* (ou *desenlace* ou *conclusão*): é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não. Há muitos tipos de desfecho: surpreendente, feliz, trágico, cômico etc.

Vejamos nos exemplos a seguir como identificar as *partes de um enredo*.

O primeiro exemplo é uma pequena narrativa (caso), que pertence a um livro de Stanislaw Ponte Preta, *Pedro pára, pára Pedro*.

Exposição	Um grupo de gozadores de Aracaju fundava uma associação chamada Clube Sergipano de Penetras, especializado em penetrar em festas sem ser convidado.
Complicação	O clube estreou auspiciosamente, comparecendo ao casamento da filha do Governador Lourival Batista, pra comer doce e aceitar croquete oferecido em bandeja.
Clímax	O presidente do clube, universitário Wadson Oliveira, ainda aproveitou a presença do Vice-Presidente Pedro Aleixo nas bodas e pediu a palavra, saudando-o copiosamente, a chamá-lo a cada instante de benemérito do país, grande figura política, ínclito patriota, etc., etc., etc.
Desfecho	Dizem que Pedro Aleixo acreditou.

(*Febeapá*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1967. v. 2. p. 71.)

Nota-se no texto o tom de piada; nesse sentido, o final é surpreendente e engraçado. Vejamos então cada parte do enredo:

Exposição: apresentação do fato inicial — a criação do Clube Sergipano de Penetras;

Complicação: as complicações ou o desenvolvimento do fato inicial — a festa de casamento, na qual o clube estréia;

Clímax: o ponto culminante da história que coincide como ápice da festa — o discurso laudatório do presidente do clube;

Desfecho: é como termina a história — neste caso há um final irônico, porque o Clube de Penetras tem uma boa recepção, ao contrário do que se pudesse esperar.

Por se tratar de uma narrativa muito simples não ficou bem caracterizado o conflito, já que este é fruto da tensão entre o desejo do personagem e alguma força opositora.

Vejamos no exemplo a seguir como se configura o enredo. Trata-se de uma narrativa clássica: uma fábula de Esopo, "O corvo e o jarro".

Exposição	Um corvo morria de sede e se aproximou de um jarro, que uma vez vira cheio d'água. Mas, desapontado, verificou que a água estava tão baixa que ele não podia alcançá-la com o bico.
Complicação	Tentou derramar o jarro, mas era impossível: o jarro era pesado demais. De repente, viu ali perto um monte de bolas de gude. Apanhou com o bico uma das bolas e a jogou dentro do jarro. Depois outra. E outra mais. E outra. E a cada bola que jogava, a água subia.
Clímax	Jogou tantas bolas dentro do jarro que a água subiu até o gargalo.
Desfecho	Então o corvo pôde beber. Moral da história: "Onde a força falha, a inteligência vence".

(*Fábulas de Esopo*. Adaptação de Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997. p. 30.)

Na exposição, a personagem é apresentada, bem como seu desejo ou intenção: beber água. Além disso, define-se o obstáculo ao seu desejo, que configura a principal força opositora: o jarro.

Na complicação, se desenvolve o conflito entre o desejo da personagem e a força opositora. Aí então intervêm duas forças auxiliares: uma material e a outra não, que são as bolas de gude e a inteligência do corvo. O conflito é intensificado pela repetição das ações do corvo: "Depois outra. E outra mais. E outra. E a cada bola que jogava, a água subia".

O clímax é o momento de maior tensão do conflito, a situação prévia ao desfecho, quando o corvo colocou a quantidade suficiente de bolas de gude para poder fazer a água subir e então beber.

O desfecho constitui um sucesso para o corvo, pois seu desejo se sobrepôs ao obstáculo do jarro e ele pôde então realizá-lo.

No caso desta narrativa, vem explicitada a moral da história, que é a mensagem da narrativa, pois era comum tal recurso nas fábulas, já que sua intenção era ensinar. Em geral, a mensagem da narrativa, moral ou não é subentendida.

Enredo psicológico

Para concluir as considerações sobre o enredo, falta-nos comentar a respeito da narrativa psicológica. Nesta, os fatos nem sempre são evidentes, porque não equivalem a ações concretas da personagem, mas a movimentos interiores; seriam fatos emocionais que comporiam o enredo psicológico. Excetuando este aspecto, o enredo psicológico se estrutura como o enredo de ação; isto equivale a dizer que tem um conflito, apresenta partes, verossimilhança e, portanto, é passível de análise.

Um exemplo de enredo psicológico seria o conto "Amor", de Clarice Lispector. Uma dona-de-casa entra num bonde com uma sacola de compras, vindo a observar um cego na calçada.

Essa visão provoca nela uma série de emoções que compõem o corpo do texto. A narrativa apresenta poucos fatos exteriores e está repleta de fatos psicológicos:

> [...] Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede [da sacola]. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.
>
> Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.
>
> A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. [...]
>
> (In: ———. *Laços de família.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. p. 21.)

Personagens

A personagem é um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinado indivíduo.

A personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outras personagens, mas nada faz direta ou indiretamente, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não o considerar personagem.

Bichos, seres humanos ou coisas, as personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem delas o narrador e as outras personagens. De acordo com estas diretrizes, podemos identificar-lhes os caracteres ou características, estejam eles condensados em trechos descritivos ou dispersos na história.

Passemos agora à classificação das personagens, que podem ser analisadas de acordo com o que vem a seguir.

Classificação das personagens

1. Quanto ao papel desempenhado no enredo:
   a) *protagonista*: é a personagem principal.
   – *herói*: é o protagonista com características superiores às de seu grupo;
   – *anti-herói*: é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto.

Na literatura brasileira são mais freqüentes os anti-heróis, sempre vítimas das adversidades ou de seus próprios defeitos de caráter, como Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”, como registra o próprio autor Mário de Andrade. Assim nos é apresentado o herói no romance *Macunaíma*:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

— Ai! que preguiça!...

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de pixaúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. [...]

(20. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984. p. 13.)

Neste trecho pode-se perceber que, embora tendo posição de herói (evidente na reação da Natureza quando ele nasceu e nas coisas prodigiosas que ele faz), Macunaíma tem defeitos: preguiça e amor pelo dinheiro (característica do homem civilizado), que fazem dele anti-herói.

b) *antagonista*: é a personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, geralmente seria o *vilão* da história.

No romance *Memórias de um sargento de milícias*, o major Vidigal, espécie de policial e juiz na época de D. João VI, no Rio de Janeiro, é antagonista para o anti-herói Leonardo, porque vive a atrapalhar suas aventuras; Vidigal representa a ordem e Leonardo, a desordem (malandragem):

[...] O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era o

juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua *justiça* era infalível; não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas. [...]

(31. ed. São Paulo, Ática, 2004. p. 24.)

c) *personagens secundárias*: são personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos freqüente no enredo; podem desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista, de confidentes, enfim, de figurantes.

2. Quanto à caracterização:

a) *personagens planas*: são personagens caracterizadas com um número pequeno de atributos, que as identificam facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexas. Há dois tipos de personagens planas mais conhecidos:

– *tipo*: é uma personagem reconhecida por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas, ou de qualquer outra ordem. Tipo seria *o* jornalista, *o* estudante, *a* dona-de-casa, *a* solteirona etc.

No exemplo a seguir, há a descrição de um tipo que ficou famoso na literatura brasileira: o sertanejo, na visão de Euclides da Cunha:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempeno, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, apresenta a translação de membros desarticulados. [...]

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. [...]

(*Os sertões*. 2. ed. São Paulo, Ática, 2004. p. 105-6.)

– *caricatura*: é uma personagem reconhecida por características fixas e ridículas. Geralmente é uma personagem presente em histórias de humor. Uma caricatura que ficou bastante popular foi a da personagem Analista de Bagé (criado por Luís Fernando Veríssimo), que se caracteriza por ser um psicanalista que tem um estilo muito "gaúcho" (vale dizer, machista e até rude, às vezes) de lidar com os pacientes: os homens ele hostiliza, as mulheres ele "ataca" e para os homossexuais ele costuma receitar surras. Assim nos é apresentada a personagem no livro:

[...]

Pues, diz que o divã no consultório do analista de Bagé é forrado com um pelego. Ele recebe os pacientes de bombacha e pé no chão.

— Buenas. Vá entrando e se abanque, índio velho.

(80. ed. Porto Alegre, L&PM, 1984. p. 7.)

b) *personagens redondas*: são mais complexas que as planas, isto é, apresentam uma variedade maior de *características* que, por sua vez, podem ser classificadas em:

– *físicas*: incluem corpo, voz, gestos, roupas;

– *psicológicas*: referem-se à personalidade e aos estados de espírito;
– *sociais*: indicam classe social, profissão, atividades sociais;
– *ideológicas*: referem-se ao modo de pensar da personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião;
– *morais*: implicam em julgamento, isto é, em dizer se a personagem é boa ou má, se é honesta ou desonesta, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista.

Obs.: A mesma personagem pode ser julgada de modos diferentes por personagens, narrador, leitor; portanto, poderá apresentar características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado.

Vejamos agora uma descrição de personagens e identifiquemos as características físicas, psicológicas, morais, ideológicas e sociais:

Botelho

Era um pobre-diabo caminhando para os setenta anos, antipático, cabelo branco, curto e duro, como escova, barba e bigode do mesmo teor; muito macilento, com uns óculos redondos que lhe aumentavam o tamanho da pupila e davam-lhe à cara uma expressão de abutre, perfeitamente de acordo com o seu nariz adunco e com a sua boca sem lábios; viam-se-lhe ainda todos os dentes, mas, tão gastos, que pareciam limados até ao meio. Andava sempre de preto, com um guarda-chuva debaixo do braço e um chapéu de Braga enterrado nas orelhas./Fora em seu tempo empregado do comércio, depois corretor de escravos; contava mesmo que estivera mais de uma vez na África negociando negros por sua conta. Atirou-se muito às especulações; durante a guerra do Paraguai ainda ganhara forte,

F

S

chegando a ser bem rico; mas a roda desandou e, de malogro em malogro, foi-lhe escapando tudo por entre as suas garras de ave de rapina./E agora, coitado, já velho, comido de desilusões, cheio de hemorróidas, via-se totalmente sem recursos e vegetava à sombra do Miranda, com quem por muitos anos trabalhou em rapaz, sob as ordens do mesmo patrão, e de quem se conservava amigo, a princípio por acaso e mais tarde por necessidade. } *M*

Devorava-o, noite e dia, uma implacável amargura, uma surda tristeza de vencido, um desespero impotente, contra tudo e contra todos, por não lhe ter sido possível empolgar o mundo com as suas mãos hoje inúteis e trêmulas. E, como o seu atual estado de miséria não lhe permitia abrir contra ninguém o bico, desabafava vituperando as idéias da época. } *P*

Assim, eram às vezes muito quentes as sobremesas do Miranda, quando, entre outros assuntos palpitantes, vinha à discussão o movimento abolicionista que principiava a formar-se em torno da lei Rio Branco. Então o Botelho ficava possesso e vomitava frases terríveis, para a direita e para a esquerda, como quem dispara tiros sem fazer alvo, e vociferava imprecações, aproveitando aquela válvula para desafogar o velho ódio acumulado dentro dele. } *I*

(AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 36. ed. São Paulo, Ática, 2004. p. 30-1.)

F — características físicas
P — características psicológicas
S — características sociais
I — características ideológicas
M — características morais

Obs.: As características morais de uma personagem não são imediatamente identificáveis; no entanto percebe-se, por

exemplo, como a julga o narrador, pela expressão "coitado". Nada impede, porém, que o leitor a julgue, desde que justifique o ponto de vista.

Conclusão: Ao se analisar uma personagem redonda, deve-se considerar o fato de que ela muda no decorrer da história, e que a mera adjetivação, isto é, dizer se é solitária, ou alegre, ou pobre, às vezes, não dá conta de caracterizar a personagem.

Tempo

Neste livro, abordaremos o tempo fictício, isto é, interno ao texto, entranhado no enredo.

Os fatos de um enredo estão ligados ao tempo em vários níveis:

Época em que se passa a história

Constitui o pano de fundo para o enredo. A época da história nem sempre coincide com o tempo real em que foi publicada ou escrita a obra. Um exemplo disso é o romance *O nome da Rosa,* de Umberto Eco, que retrata a Idade Média, embora tenha sido escrito e publicado na década de 80 do século XX.

Duração da história

Muitas histórias se passam em um curto período de tempo, já outras têm um enredo que se estende ao longo de muitos anos. Os contos de modo geral apresentam uma duração curta em relação aos romances, nos quais o transcurso do tempo é mais dilatado. Como exemplo de duração curta, o conto "Feliz Ano Novo" (do livro de mesmo nome), de Rubem Fonseca, cujo enredo se passa durante algumas horas da véspera do ano-novo. No outro extremo, apresentaríamos os romances *Cem anos de solidão,* de Gabriel García Márquez, ou então *O tempo e o vento,*

de Érico Veríssimo, nos quais se narra a vida de muitas gerações de uma família.

Obs.: Para identificar o tempo-época ou a duração, deve-se fazer um levantamento dos índices de tempo, pois tais referências representam marcações de tempo; por exemplo: "Era no tempo do Rei", que inicia o romance *Memórias de um sargento de milícias,* de Manuel Antônio de Almeida, indica a época em que se passa a história.

Tempo cronológico

É o nome que se dá ao tempo que transcorre na ordem natural dos fatos no enredo, isto é, do começo para o final. Está, portanto, ligado ao enredo linear (que não altera a ordem em que os fatos ocorreram); chama-se cronológico porque é mensurável em horas, dias, meses, anos, séculos. Para se compreender melhor essa categoria de tempo, pode-se imaginar uma história que começa narrando a infância da personagem e depois os demais fatos de sua vida na ordem em que eles ocorreram: este é o tempo cronológico. Isto é o que ocorre, por exemplo, na novela *Max e os felinos*, de Moacyr Scliar.

Tempo psicológico

É o nome que se dá ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou das personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo não-linear (no qual os acontecimentos estão fora da ordem natural). Um exemplo de tempo psicológico é o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no qual o narrador, um defunto, conta seu enterro e só então relembra sua infância, sua juventude, aos caprichos do "defunto autor". Note-se o tempo psicológico

neste trecho do livro no qual a personagem narrador relata seu delírio, pré-morte. Ele conversava com a Natureza, Pandora, que lhe permite ver o que é a vida do homem:

> [...] Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. [...] Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, — flagelos e delícias, — [...] Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás dele os futuros. [...] Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, — o último! mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, — menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato *Sultão*, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel...
>
> (28. ed. São Paulo, Ática, 2004. p. 28-9.)

Obs.: Uma das técnicas mais conhecidas e utilizadas a serviço do tempo psicológico nas narrativas é o *flashback*, que consiste em voltar no tempo. Neste romance de Machado de Assis, por exemplo, o presente para o narrador é sua condição de morto, a partir da qual ele volta ao passado próximo (como morreu) e ao passado mais remoto, sua infância e juventude, usando, portanto, o *flashback*.

Espaço

Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedade de espaços; pelo contrário, se a narrativa for cheia de peripécias (acontecimentos), haverá maior afluência de espaços.

O espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens.

Assim como as personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira, é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante.

O termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um "lugar" psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo *ambiente*.

Ambiente

É o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem as personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescida de um *clima*.

Clima é o conjunto de determinantes que cercam as personagens, que poderiam ser resumidas às seguintes condições:

- socioeconômicas;
- morais;
- religiosas;
- psicológicas.

Funções do ambiente

1. Situar as personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem.
2. Ser a projeção dos conflitos vividos pelas personagens. Por exemplo, nas narrativas de *Noites na taverna* (contos de Álvares de Azevedo), o ambiente macabro reflete a mente mórbida e alucinada das personagens.

> [...] Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam pelos raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abria-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembravam uma idéia perdida... Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como um chumbo. [...]
>
> Súbito abriu os olhos empanados. — Luz sombria alumiou-os como a de uma estrela entre névoa —, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beiços azulados... Não era já a morte — era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Neste instante ela acordou...
>
> (In: ———. *Macário, noites na taverna e poemas malditos.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. p. 171-2.)

3. Estar em conflito com as personagens. Em algumas narrativas, o ambiente se opõe às personagens estabelecendo com elas um conflito. Um exemplo disso é o que ocorre no romance *Capitães da areia,* de Jorge Amado, no qual o ambiente burguês e preconceituoso se choca constantemente com os heróis da história.

[...] Os guardas vêm em seus calcanhares. Sem-Pernas sabe que eles gostarão de o pegar, que a captura de um dos Capitães da Areia é uma bela façanha para um guarda. Essa será a sua vingança. Não deixará que o peguem, não tocarão a mão no seu corpo. Sem-Pernas os odeia como odeia a todo mundo, porque nunca pôde ter um carinho. E no dia que o teve foi obrigado a abandoná-lo, porque a vida já o tinha marcado demais. Nunca tivera uma alegria de criança. Se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada. Nunca conseguira amar a ninguém, a não ser a esse cachorro que o segue. Quando os corações das demais crianças ainda estão puros de sentimentos, o de Sem-Pernas já estava cheio de ódio. Odiava a cidade, a vida, os homens. Amava unicamente seu ódio, sentimento que o fazia forte e corajoso apesar do defeito físico. [...] Apanhara na polícia, um homem ria quando o surravam. Para ele é esse homem que corre em sua perseguição na figura dos guardas. Se o levarem o homem rirá de novo. Não o levarão. Vêm em seus calcanhares, mas não o levarão. Pensam que ele vai parar junto ao grande elevador. Mas Sem-Pernas não pára. Sobe para o pequeno muro, volve o rosto para os guardas que ainda correm, ri com toda a força de seu ódio, cospe na cara de um que se aproxima estendendo os braços, se atira de costas no espaço, como se fosse um trapezista de circo. [...]

(Rio de Janeiro, Record, 1985. p. 214-5.)

4. Fornecer índices para o andamento do enredo. É muito comum, nos romances policiais, ou nas narrativas de suspense e terror, certos aspectos do ambiente constituírem pistas para o desfecho que o leitor pode identificar numa leitura mais atenta. No conto "Venha ver o pôr-do-sol", de Lygia Fagundes Telles, nas descrições do ambiente, percebemos índices de um desfecho macabro, por exemplo, no trecho em que se insinua um jogo entre a vida e a morte, que é o que de fato ocorre com as personagens Raquel e Ricardo.

[...] O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas,

infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármores, invadira as alamedas de pedregulhos esverdinhados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. [...]

(In: DIVERSOS. *Gente em conflito.* 1. ed. São Paulo, Ática, 2004. Para Gostar de Ler 35, p. 66.)

Caracterização do ambiente

Para se caracterizar o ambiente, levam-se em consideração os seguintes aspectos:

- época (em que se passa a história);
- características físicas (do espaço);
- aspectos socioeconômicos;
- aspectos psicológicos, morais, religiosos.

Narrador

Não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. As variantes de narrador podem ser inúmeras, uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra.

Antes de mais nada, é bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação lingüística do autor, e, portanto, só existe no texto. Numa análise de narrativas, não se deve levar em conta a vida pessoal do autor para justificar posturas e idéias do narrador, pois, quando se trata de um texto de ficção (imaginação), fica difícil definir os limites da realidade e da invenção. Este pressuposto é válido também para as autobiografias, nas quais não temos a verdade dos fatos, mas uma interpretação deles, feita pelo autor.

Dois são os termos mais usados pelos manuais de análise literária, para designar a função do narrador na história: *foco*

narrativo e *ponto de vista* (do narrador ou da narração). Tanto um quanto outro se referem à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados. Assim, teríamos dois tipos de narrador, identificados à primeira vista pelo pronome pessoal usado na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular).

Tipos de narrador

1. *Terceira pessoa*: é o narrador que se posiciona fora dos fatos narrados, portanto, seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. O narrador em terceira pessoa é conhecido também pelo nome de *narrador observador*, e suas características principais são:

   a) *onisciência*: o narrador sabe tudo sobre a história;

   b) *onipresença*: o narrador está presente em todos os lugares da história.

A seguir, temos um exemplo de narrador observador no trecho extraído da obra de Érico Veríssimo, *O tempo e o vento,* num dos episódios em que se fala de Ana Terra e Pedro Missioneiro:

> [...] Pedro sentou-se, cruzou as pernas, tirou algumas notas da flauta, como para experimentá-la e depois, franzindo a testa, entrecerrando os olhos, alçando muito as sobrancelhas, começou a tocar. Era uma melodia lenta e meio fúnebre. O agudo som do instrumento penetrou Ana Terra como uma agulha, e ela se sentiu ferida, trespassada. [...]
>
> Tirou as mãos de dentro da água da gamela, enxugou-as num pano e aproximou-se da mesa. Foi então que deu com os olhos de Pedro e daí por diante, por mais esforços que fizesse, não conseguiu desviar-se deles. Parecia-lhe que a música saía dos olhos do índio e não da flauta — morna, tremida e triste como a voz duma pessoa infeliz. [...]

("O continente." In: ———. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro, Globo, 1963. t. 1, p. 88.)

Neste caso, temos bem clara a onisciência do narrador observador, pois ele não apenas narra o que se passa com as personagens, mas também o que sentem; em outras palavras, ele sabe mais que as personagens.

Variantes de narrador em terceira pessoa

a) *Narrador "intruso"*: é o narrador que fala com o leitor ou que julga diretamente o comportamento das personagens. Um exemplo deste tipo de participação do narrador é o romance *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco:

> [...] Não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa. Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras; mas, se me deixam ter opinião, a culpa de Simão Botelho está na fraca natureza, que é toda gala no céu, no mar e na terra, e toda incoerência, absurdezas e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo.
>
> (29. ed. São Paulo, Ática, 2002. p. 67.)

b) *Narrador "parcial"*: é o narrador que se identifica com determinada personagem da história e, mesmo não o defendendo explicitamente, permite que ele tenha mais espaço, isto é, maior destaque na história. É o que ocorre no romance *Capitães da areia,* de Jorge Amado, no qual o narrador se identifica com os heróis da história, em especial Pedro Bala, contrariando a ideologia dominante que os vê como bandidos.

2. *Primeira pessoa* ou *narrador personagem*: é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto, tem seu campo de visão limitado, isto é, não é onipresente, nem onisciente. No entanto, dependendo da personagem que narra a história, de quando o faz e de que relação

estabelece com o leitor, podemos ter algumas variantes de narrador personagem.

Variantes do narrador personagem

a) *Narrador testemunha*: geralmente não é a personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque. Um exemplo deste tipo de participação do narrador personagem é o romance *Amor de salvação*, de Camilo Castelo Branco, no qual o narrador é amigo de Afonso de Teive, personagem principal; do reencontro dos dois depois de alguns anos decorridos da amizade na época da universidade, nasce a história tentando aproximar o jovem boêmio idealista Afonso, do pai careca e barrigudo, que o narrador vê diante de si.

b) *Narrador protagonista*: é o narrador que é também a personagem central. Podem-se citar inúmeros exemplos deste tipo de narrador e apresentaremos alguns bastante célebres: Paulo Honório, narrador do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, homem duro, que tenta entender a si e a sua vida após a morte da esposa Madalena; Bentinho, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, célebre por dar sua versão sobre a possível traição de Capitu, seu grande amor. Nos dois casos, temos um narrador que está distante dos fatos narrados e que, portanto, pode ser mais crítico de si mesmo.

3 Tema — Assunto — Mensagem

De um modo geral, o iniciante da análise literária tende a confundir tema, assunto e mensagem do texto narrativo. Considerando que estes conceitos são usados em larga escala e que é inevitável deparar com eles, vamos distingui-los e esclarecê-los.

Tema é a idéia em torno da qual se desenvolve a história. Pode-se identificá-lo, pois corresponde a um substantivo (ou expressão substantiva) abstrato(a).

Assunto é a concretização do tema, isto é, como o tema aparece desenvolvido no enredo. Pode-se identificá-lo nos fatos da história e corresponde geralmente a um substantivo (ou expressão substantiva) concreto(a).

Mensagem é um pensamento ou conclusão que se pode depreender da história lida ou ouvida. Configura-se como uma frase. *Mas cuidado*: nem sempre a mensagem equivale à moral da história. As fábulas, por exemplo, têm claramente uma mensagem moral. Lembre-se da lebre e da tartaruga: "Devagar se vai ao longe". Mas muitas histórias têm mensagens que contrariam a moral vigente e que seriam, portanto, "imorais". Um exemplo de mensagem que contraria a expectativa é o texto "Galinha dos ovos de ouro", de Millôr Fernandes, no qual o autor recria uma história bem popular e lhe dá uma abordagem

mais moderna; assim, a moral da história é irônica e, poderíamos dizer, "imoral".

Era uma vez um homem que tinha uma Galinha. Subitamente, em dia inesperado, a Galinha pôs um ovo de ouro. Outro ovo de ouro! O homem mal podia dormir. Esperava todas as manhãs pelo ovo de ouro — clara, gema, gala, tudo de ouro! — que o tirava da miséria aos poucos, e aos poucos o ia guindando ao milionarismo. O fato, que antigamente poderia passar despercebido, na data de hoje atraía verdadeiras multidões. E não só multidões. Rádios, jornais, televisão, tudo entrevistava o homem, pedindo-lhe suas impressões, querendo saber detalhes de como acontecera o espantoso acontecimento. E a Galinha, também, ia dando aqui e ali seus *shows* diante de jornais, câmaras, microfones. Certa vez até, num esforço de reportagem, conseguiu pôr um ovo diante da câmara da TV Tupi. Porém o tempo passou e muito antes que o homem conseguisse ficar rico, a Galinha deixou de botar ovos de ouro. Desesperado, o homem foi ocultando o fato, até que, certo dia, não se contendo mais, abriu a Galinha para apanhar os ovos que ela tivesse lá dentro. Para sua decepção não havia mais nenhum.

Então o homem — espírito bem moderno — resolveu explorar o nome que lhe ficara do acontecimento e abriu um enorme restaurante, com o sugestivo nome de Aos Ovos de Ouro. E isso lhe deu muito mais dinheiro do que a Galinha propriamente dita.

MORAL: CRIA GALINHAS E DEITA-TE NO NINHO.

(In: ———. *Fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1963. p. 99.)

Para fixar bem os conceitos de *tema, assunto* e *mensagem,* imaginemos uma história que tenha o seguinte enredo: a moça (Aurélia) gosta do rapaz (Fernando) e ele dela, mas ele é ambicioso e troca o amor dessa mulher pobre pelo de uma mulher rica. Não nos esqueçamos de que esta história se passa no Rio de Janeiro do século XIX, quando moça que não tem dote pode ficar para "tia". Mas o surpreendente acontece: Auré-

lia recebe uma herança e, então rica, pode "comprar" Fernando, oferecendo-lhe um dote maior do que a outra moça. Uma vez casados, Aurélia decide punir Fernando, negando-se a consumar o casamento, em outras palavras, a dormir com ele. Então Fernando, magoado em seu orgulho, junta o dinheiro do dote e o devolve a Aurélia, com intenção de partir. Neste momento, Aurélia, arrependida, atira-se aos pés do marido. Final feliz. "As cortinas cerram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal."

Este é o resumo do enredo do romance de José de Alencar, *Senhora* (cuja leitura recomendamos). Nele podemos identificar:

tema: Amor x Ambição (dinheiro).

assunto: O casamento e a vida conjugal de Aurélia e Fernando.

mensagem: O amor é mais forte que a ambição.

4 Discursos

Numa narrativa, é possível distinguir pelo menos dois níveis de linguagem: o do narrador e o das personagens.

Evidentemente, não se deve esquecer que a linguagem das personagens varia de acordo com as condições socioeconômicas de seu meio, a idade, o grau de instrução e ainda a região em que vivem. Independentemente disso, é possível reconhecer o que é narração (fala do narrador) e o que dizem as personagens.

Chamam-se *discursos* às várias possibilidades de que o narrador dispõe para registrar as falas das personagens.

Discurso direto

É o registro integral da fala da personagem, do modo como ela a diz. Isso equivale a afirmar que a personagem fala diretamente, sem a interferência do narrador, que se limita a introduzi-la. Há diversas maneiras de registrar o discurso direto. As mais convencionais são as seguintes:

1. *Usando travessão*:

   a) verbo de elocução (falar, dizer, perguntar, retrucar etc.);

   b) dois-pontos;

c) travessão (na outra linha).

Estirado por sobre a mesa, o administrador gritava:

— Você já esteve no Alentejo?

(QUEIROZ, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1978. p. 43.)

Variantes dessa forma

a) A *personagem fala diretamente*, isto é, sem ser introduzida, e o narrador se encarrega de esclarecer quem falou, como e por que falou.

— Sente-se — ordena a professora irritada.

(ÂNGELO, Ivan. "Menina." In: ———. *A face horrível*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p. 16.)

b) Em vez dos travessões para isolar a fala da personagem, encontramos *outra pontuação*: vírgula, ponto etc. Só permanece o travessão inicial.

— O meu projeto é curioso, insistiu o sardento, mas parece que este povo não me compreende.

(RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. Rio de Janeiro, Record, 1984. p. 31.)

c) *Várias falas* se sucedem sem a presença notória do narrador; apenas se sabe o que fala cada personagem, porque há mudança de linha e novo travessão.

— O que é, meu rapaz?

— Eu queria conhecer a grande máquina.

— Não conhece ainda?

— Não.
— É novo na cidade?
— Nasci aqui.
— E como não conhece a máquina?
— Nunca me deixaram.

(LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. "O homem que procurava a máquina." In: ———. *O homem do furo na mão.* São Paulo, Ática, 1987. p. 41.)

2. Usando *aspas* no lugar dos travessões:

a) verbo de elocução;

b) dois-pontos;

c) aspas (na mesma linha).

Ao me despedir de Palor, no Aldebaran vazio, eu disse: "Vamos nos ver novamente?"

(FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo.* Rio de Janeiro, Arte Nova, 1975. p. 100.)

Outras formas

Modernamente os autores de ficção procuram inovar as formas de registrar a fala das personagens, isto é, o discurso direto. No exemplo seguinte, retirado do romance *O ano da morte de Ricardo Reis,* do escritor português José Saramago (que foi distinguido com o Prêmio Nobel de Literatura em 1998), dialogam Ricardo Reis, personagem central do livro, e Fernando Pessoa, recém-morto.[1] Pode-se notar que não há dis-

[1] Fernando Pessoa, poeta português que viveu no começo do século passado, criou alguns heterônimos famosos, entre eles Ricardo Reis. Assim, Ricardo Reis não existiu realmente, mas foi uma criação artística de Fernando Pessoa, que criava poetas-personagens de si mesmo, com estilos e personalidades diferentes.

tinção entre as falas de cada personagem e a intervenção do narrador; cabe ao leitor identificar quem fala o quê.

> [...] Fernando Pessoa explicou, É o comunismo, não tarda, depois fez por parecer irônico, Pouca sorte, meu caro Reis, veio você fugido do Brasil para ter sossego no resto da vida e afinal alvorota-se o vizinho do patamar, um dia desses entram-lhe aí pela porta dentro, Quantas vezes será preciso dizer-lhe que se regressei foi por sua causa, Ainda não me convenceu, Não faço questão de convencê-lo, apenas lhe peço que se dispense de dar opinião sobre este assunto, Não fique zangado, Vivi no Brasil, hoje estou em Portugal, em algum lugar tenho de viver, você, em vida, era bastante inteligente para perceber até mais do que isto, É esse o drama, meu caro Reis, ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, que a vida não pode ser não vida. [...]
>
> (Lisboa, Caminho, 1984. p.154.)

Discurso indireto

É o registro indireto da fala da personagem por meio do narrador, isto é, o narrador é o intermediário entre o instante da fala da personagem e o leitor, de modo que a linguagem do discurso indireto é a do narrador:

> [...] O outro objetou-lhe que por aqui só havia febres e mosquitos; o major contestou-lhe com estatísticas e até provou exuberantemente que o Amazonas tinha um dos melhores climas da terra. Era um clima caluniado pelos viciosos que de lá vinham doentes...
>
> (BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma.* São Paulo, Ática, 1983. p. 23.)

Perceba que nesse exemplo o narrador disse com suas palavras o que disseram as personagens.

Discurso direto

O outro objetou-lhe:

— Por aqui só há febres e mosquitos.

O major contestou-lhe com estatísticas e até provou exuberantemente:

— O Amazonas tem um dos melhores climas da terra. É um clima caluniado pelos viciosos que de lá vêm doentes...

Do discurso direto para o indireto

Um exercício muito freqüente que se pede nas escolas com relação a discursos é a passagem do discurso direto para o indireto e vice-versa. Eis aqui um quadro simplificado, apresentando as principais dificuldades na passagem do discurso direto para o indireto no que se refere à fala das personagens:

Discurso direto	Discurso indireto
Afirmação Paulo disse: — Eu vou.	que Paulo disse *que* ia.
Interrogação Paulo perguntou: — Choveu?	se Paulo perguntou *se* tinha chovido.
Tempos verbais	
presente (indicativo) Paulo anunciou: — Estou rico.	pretérito perfeito Paulo anunciou que estava rico.
pretérito perfeito Paulo perguntou irritado: — Quem mexeu na gaveta?	pretérito mais-que-perfeito Paulo perguntou irritado quem mexera na gaveta.
futuro do presente Paulo falou: — Farei uma viagem de negócios.	futuro do pretérito Paulo falou que faria uma viagem de negócios.

Discurso direto	Discurso indireto
Adjuntos adverbiais	
lugar: aqui Paulo apontou: — *Aqui* é o meu lugar.	lá Paulo apontou (dizendo) que *ali* era o seu lugar.
tempo: hoje Paulo perguntou: — *Hoje* há reunião?	naquele dia Paulo perguntou se *naquele dia* haveria reunião.
ontem Paulo exclamou: — *Ontem* foi o dia mais feliz da minha vida!	a véspera/o dia anterior Paulo exclamou que *o dia anterior* fora o mais feliz de sua vida.
amanhã Paulo disse: — *Amanhã* estarei de volta.	no dia seguinte Paulo disse que *no dia seguinte* estaria de volta.
Pronomes	
pessoais: eu Paulo retrucou: — *Eu* estou com a razão.	ele – ela Paulo retrucou que *ele* estava com a razão.
demonstrativos: esse – este Paulo perguntou: — *Esse* é seu carro?	aquele Paulo perguntou se *aquele* era o seu carro.
possessivos: meu — minha Paulo murmurou: — *Meu* amor é você.	seu – sua Paulo murmurou que *seu* amor era ela.

Obs.: Nem todas as dificuldades foram aqui apresentadas, mas este quadro dá conta do essencial. Cabe ao aluno adaptar algumas frases, por exemplo, quando o verbo de elocução não for utilizado no discurso direto, ou quando ocorrerem repetições.

Discurso indireto livre

É um registro de fala ou de pensamento da personagem, que consiste num meio-termo entre o discurso direto e o indireto, porque apresenta expressões típicas da personagem, mas também a mediação do narrador. Veja as diferenças entre o discurso direto, o indireto e o indireto livre no quadro a seguir:

Discurso direto	Discurso indireto	Discurso indireto livre
Ela andava e pensava: — Droga! Estou cansada!	Ela andava e pensava que (a vida) era uma droga e que estava cansada.	Ela andava (e pensava). Droga! Estava cansada.

Características do discurso indireto livre

1. Geralmente é usado para transcrever pensamentos.
2. Mantém as expressões peculiares da personagem (por exemplo, "droga!") e a correspondente pontuação: interrogação, exclamação.
3. Não apresenta o "que" e o "se", típicos do discurso indireto.
4. Não apresenta geralmente verbo de elocução.
5. A fala ou pensamento da personagem segue tempos verbais, adjuntos adverbiais e pronomes como no discurso direto (3ª pessoa).

Narrador	[...] Ouviu o falatório desconexo do bêbado, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede.
Personagem – discurso indireto livre	Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele?

Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais — aproveitava um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? [...]

(RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, Record, 1982. p. 35-6.)

5 Algumas questões práticas de análise de narrativas

Questões gerais

1. Comandos diferentes: muitas podem ser as solicitações presentes nos enunciados (exercícios, perguntas, testes etc.) de análise de texto (qualquer tipo de texto); as mais comuns podem ser identificadas nos verbos a seguir:

Identificar: é reconhecer, achar um elemento entre outros;

Comentar: é geralmente tecer comentários gerais sobre o conteúdo do texto, o que supõe uma leitura atenta;

Relacionar/Comparar: é estabelecer os pontos comuns e diferentes entre dois elementos do texto ou entre elementos do texto e da realidade (do autor, do leitor etc.);

Analisar: é separar as partes, compará-las e tirar conclusões lógicas, coerentes com o texto;

Interpretar: pode significar comentar ou analisar, dependendo do contexto; de qualquer forma, é uma tarefa que deve se ater aos limites do texto, evitando-se, sempre que possível, misturar as afirmações do texto com aquilo que achamos;

Dar opiniões: é posicionar-se criticamente frente ao texto, ou a algum aspecto dele, emitir idéias pessoais, desde que comprovadas com argumentos lógicos ou com passagens do texto.

2. Como citar: nem sempre é necessário citar o texto que se analisa para responder a uma questão sobre ele; pode-se e até se deve traduzir com linguagem pessoal as idéias ou conteúdos do texto, evitando-se a *paráfrase*, isto é, a mera reprodução do enredo da narrativa. Mas há casos em que é necessário citar, ou porque isso foi solicitado (com comandos do tipo: "retire do texto", "transcreva"...), ou porque se quer provar com as palavras do texto uma opinião a respeito de uma questão polêmica suscitada pela leitura, por exemplo. Assim, para citar, deve-se proceder da seguinte maneira:

aspas: sempre que for citar o texto integralmente ou parte dele;

reticências entre colchetes: para abreviar a citação, isto é, pular um trecho da seqüência do texto.

Por exemplo: "xxxxxxxxxxxxx [...] xxxxxxxxxxx"

Obs.: Se houver necessidade de citar outros textos de outros autores para fundamentar posições na análise de um texto, deve-se proceder como foi mencionado anteriormente, com o cuidado de fornecer a fonte bibliográfica: *autor, obra, edição, cidade, editora, ano, tomo, volume, capítulo* e *página*.

Questões específicas (do texto narrativo)

Vamos tomar como base o texto a seguir para esclarecer alguns problemas específicos da análise das narrativas que costumam apresentar dificuldades:

1º p. Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando

empostação de voz, a música quadrafônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala? perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar.

2º p. Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas. Você não pára de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa, entrou a minha mulher na sala com o copo na mão, já posso mandar servir o jantar?

3º p. A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta.

4º p. Vamos dar uma volta de carro? convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu.

5º p. Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu carro. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta, essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na Avenida Brasil, ali não podia ser, muito

movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.

6º p. Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.

7º p. A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo? perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia.

(FONSECA, Rubem. "Passeio noturno." In: ———. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975. Parte I, p. 49-50.)

Partes do enredo

Para identificar com mais facilidade as partes do enredo, é melhor começar pela *exposição,* que corresponde ao começo da história, e o *clímax*, que é sempre o ponto culminante da história, isto é, o momento de maior tensão do conflito. A *complicação* e o *desfecho* são decorrências desta primeira identificação.

Maneiras de registrar as partes do enredo

- *Usando aspas*, se o texto não for longo, pode-se citar o começo e o final de cada parte do enredo. Podem ser usadas reticências entre colchetes para indicar que houve supressão de parte do texto citado.
- *Indicando o capítulo, as páginas* ou *os parágrafos* de cada parte do enredo, atribuindo, a seguir, um nome, uma espécie de resumo de cada parte.

Obs.: O ideal é associar as duas maneiras e atribuir nomes a cada uma das partes. Vejamos o exemplo:

Exposição: *Apresentação da personagem principal e sua família.* "Cheguei em casa [...] você precisa aprender a relaxar", isto é, o primeiro parágrafo.

Complicação: *O cotidiano entediante da personagem narrador e sua saída de casa em busca de uma aventura relaxante.* "Fui para a biblioteca [...] o alívio era maior", isto é, do segundo até a metade do quinto parágrafo.

Clímax: *O assassinato da mulher com o carro.* "Então vi a mulher [...] de casa de subúrbio", isto é, da metade do quinto parágrafo até o final deste.

Desfecho: *A volta para casa.* "Examinei o carro [...] na companhia", isto é, o sexto e o sétimo parágrafos.

Personagens

Em primeiro lugar, deve-se, sempre que possível, descrever a personagem usando linguagem própria, o que significa evitar a cópia do texto, porque nem sempre as características das personagens correspondem a trechos descritivos, nos quais basicamente aparecem adjetivos. Pode-se caracterizar as personagens por suas ações, por exemplo.

Quanto à caracterização propriamente dita, identifica-se primeiro se há ou não personagens tipos e caricaturas; a seguir, o protagonista e o antagonista. Então, caracterizam-se as personagens principais (se forem personagens redondas). Aproveitemos o texto para exercitar a caracterização do narrador personagem, no caso o protagonista:

características físicas: gordo;

características psicológicas: tenso, frio, indiferente em relação à família e à vida das vítimas;

características ideológicas: acredita no poder e no dinheiro;

características sociais: a personagem é um executivo de classe média alta.

características morais: para se proceder a esta caracterização, há que se levar em conta o julgamento das demais personagens. Pode-se também emitir um julgamento pessoal, desde que se fundamente a opinião com uma argumentação coerente.

A mulher vê a personagem como um homem honesto, cidadão acima de qualquer suspeita, mas desconfia que seja infiel; além disso, julga o marido como demasiado materialista. Seus filhos aparentemente vêem o pai como uma fonte de obtenção de dinheiro.

E você, leitor, o que acha do narrador personagem? Por quê?

Tempo

Para se analisar o tempo num texto narrativo, aconselha-se a fazer, antes de mais nada, um levantamento das referências temporais, pelo menos as mais importantes. A seguir classificam-se os vários níveis de tempo.

Tempo cronológico e tempo psicológico, como distingui-los?

O tempo cronológico é identificado, marcado, e segue a seqüência cronológica, isto é, natural. O tempo psicológico é a decorrência dos vaivéns da mente do narrador ou das personagens; não existe como realidade, mas como imaginação da personagem ou do narrador. No conto "Passeio noturno", o tempo é cronológico, porque os fatos se sucedem numa seqüência natural, isto é, o homem chega em casa, janta, sai para passear, volta e vai dormir; não há *flashback,* não há tempo imaginário.

Ambiente

Assim como as personagens, o(s) ambiente(s) deve(m) ser caracterizado(s), usando-se uma linguagem pessoal; em outras palavras, deve-se evitar copiar do texto. Vamos então caracterizar o ambiente do conto "Passeio noturno":

época: atual;

situação econômica / política: ambiente burguês;

moral: burguesa (o que vale é o poder — do carro — e o dinheiro);

religião: nada é mencionado;

localização geográfica: ambiente urbano, Rio de Janeiro;

clima psicológico: frieza, tensão, violência.

Conclusão: poderíamos dizer que o ambiente deste texto é burguês, urbano, atual, carregado de frieza, tensão e violência.

Narrador ou foco narrativo ou ponto de vista da narração

A princípio, indica-se se o narrador está na primeira ou na terceira pessoa; pode-se, a seguir, apresentar variantes do papel do narrador.

Neste conto de Rubem Fonseca, o narrador está na primeira pessoa, e é protagonista.

Tema — Assunto — Mensagem

Para identificar tema, assunto e mensagem, é mais fácil identificar primeiro o assunto, pois ele é mais concreto — é uma espécie de síntese do enredo. Aproveitemos o mesmo texto.

O *assunto deste conto* é este: um homem rico sai para matar pessoas na rua com seu carro, para relaxar.

O tema é uma abstração do assunto, a idéia que está subjacente ao assunto.

O *tema deste conto* é a violência.

A mensagem é uma frase que diz respeito ao tema, que sintetiza o que o texto transmite ao leitor.

A *mensagem deste conto* poderia ser esta: a violência está onde não se espera que esteja.

Discursos

Neste aspecto, deve-se verificar que tipo de discurso predomina no texto: discurso direto ou indireto ou indireto livre. É bom que se apresentem exemplos.

No texto de Rubem Fonseca predomina o discurso direto. Há uma peculiaridade quanto ao registro do discurso direto neste texto: ausência de travessão e de aspas. Exemplo:

[...] Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrafônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala? perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar. [...]

Roteiro de análise

Apresentamos aqui um roteiro (possível) de análise, para o caso de proceder a uma análise de conto ou romance, sem uma orientação prévia ou um questionário. No entanto deixamos claro que não é o único modo de analisar narrativas e que é sempre recomendável partir das impressões e experiências subjetivas como leitor.

I. Antes de analisar o texto, recomenda-se:

1. ler com atenção e fazer anotações sobre dúvidas ou pontos de interesse; pode-se inclusive sublinhar as passagens importantes;
2. recorrer ao dicionário para tirar dúvidas;
3. identificar e anotar as primeiras impressões a respeito do texto (no final da análise pode-se verificar se as impressões se confirmaram ou não);
4. anotar dados preliminares sobre o texto a ser analisado: autor, obra, edição, cidade, editora, ano da publicação, tomo, volume, página.

II. Análise propriamente dita.

Obs.: Pode-se preencher o roteiro durante a leitura ou depois dela.

1. Elementos da narrativa

a) Enredo

– partes do enredo;
– conflito(s): o principal e os secundários.

b) Personagens

– quanto à caracterização

planas: tipos/caricatura (há? quem são?); redondas: características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas, morais;

– quanto à participação no enredo

protagonista: herói ou anti-herói;

antagonista;

personagens secundárias.

c) Tempo

– época;
– duração;
– tempo cronológico ou psicológico? (Deve-se justificar e exemplificar).

d) Ambiente (características)

– época;
– localização geográfica;
– clima psicológico;
– situação econômico-política;
– moral/religião.

e) Narrador

– primeira ou terceira pessoa;
– variantes.

2. Tema — Assunto — Mensagem
3. Discurso predominante
4. Opinião crítica

Com base nesses apontamentos, pode-se emitir uma opinião crítica sobre o texto. Provavelmente o ponto de partida são as primeiras impressões. O importante é que, independentemente da opinião ser ou não favorável, deve-se sustentá-la com argumentos lógicos e com dados tirados do texto.

Não há limite de tamanho para uma opinião crítica (caso ela seja escrita). Tanto podem ser dez linhas como dez páginas, depende do grau de profundidade da análise.

A seguir pode-se aplicar o roteiro de análise ao conto de Machado de Assis.

Pai contra mãe

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado.

Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando.

Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha a promessa: "gratificar-se-á generosamente", — ou "receberá uma boa gratificação". Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo o rigor da lei contra quem o acoitasse.

Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem.

Cândido Neves, — em família, Candinho, — é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza,

quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não agüentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao ministério do império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos.

Quando veio a paixão da moça Clara, não tinha ele mais que dívidas, ainda que poucas, porque morava com um primo, entalhador de ofício. Depois de várias tentativas para obter emprego, resolveu adotar o ofício do primo, de que aliás já tomara algumas lições. Não lhe custou apanhar outras, mas querendo aprender depressa, aprendeu mal. Não fazia obras finas nem complicadas, apenas garras para sofás e relevos comuns para cadeiras. Queria ter em que trabalhar quando casasse, e o casamento não se demorou muito.

Contava trinta anos, Clara vinte e dois. Ela era órfã, morava com uma tia, Mônica, e cosia com ela. Não cosia tanto que não namorasse o seu pouco, mas os namorados apenas queriam matar o tempo; não tinham outro empenho. Passavam às tardes, olhavam muito para ela, ela para eles, até que a noite a fazia recolher para a costura. O que ela notava é que nenhum deles lhe deixava saudades nem lhe acendia desejos. Talvez nem soubesse o nome de muitos. Queria casar, naturalmente. Era, como lhe dizia a tia, um pescar de caniço, a ver se o peixe pegava, mas o peixe

passava de longe; algum que parasse, era só para andar à roda da isca, mirá-la, cheirá-la, deixá-la e ir a outras.

O amor traz sobrescritos. Quando a moça viu Cândido Neves sentiu que era este o possível marido, o marido verdadeiro e único. O encontro deu-se em um baile; tal foi — para lembrar o primeiro ofício do namorado, — tal foi a página inicial daquele livro, que tinha de sair mal composto e pior brochado. O casamento fez-se onze meses depois, e foi a mais bela festa das relações dos noivos. Amigas de Clara, menos por amizade que por inveja, tentaram arredá-la do passo que ia dar. Não negavam a gentileza do noivo, nem o amor que lhe tinha, nem ainda algumas virtudes; diziam que era dado em demasia a patuscadas.

— Pois ainda bem, replicava a noiva; ao menos, não caso com defunto.

— Não, defunto não; mas é que...

Não diziam o que era. Tia Mônica, depois do casamento, na casa pobre onde eles se foram abrigar, falou-lhes uma vez nos filhos possíveis. Eles queriam um, um só, embora viesse agravar a necessidade.

— Vocês, se tiverem um filho, morrem de fome, disse a tia à sobrinha.

— Nossa Senhora nos dará de comer, acudiu Clara.

Tia Mônica devia ter-lhes feito a advertência, ou ameaça, quando ele lhe foi pedir a mão da moça; mas também ela era amiga de patuscadas, e o casamento seria uma festa, como foi.

A alegria era comum aos três. O casal ria a propósito de tudo. Os mesmos nomes eram objeto de trocados, Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir, e o riso digeria-se sem esforço. Ela cosia agora mais, ele saía a empreitadas de uma coisa e outra; não tinha emprego certo.

Nem por isso abriam mão do filho. O filho é que, não sabendo daquele desejo específico, deixava-se estar escondido na eternidade. Um dia, porém, deu sinal de si a criança; varão ou fêmea, era o fruto abençoado que viria trazer ao casal a suspirada ventura. Tia Mônica ficou desorientada, Cândido e Clara riram dos seus sustos.

— Deus nos há de ajudar, titia, insistia a futura mãe.

A notícia correu de vizinha a vizinha. Não houve mais que espreitar a aurora do dia grande. A esposa trabalhava agora com mais vontade, e assim era preciso, uma vez que, além das costuras pagas, tinha de ir fazendo com retalhos o enxoval da criança. À força de pensar nela, vivia já com ela, media-lhe fraldas, cosia-lhe camisas. A porção era escassa, os intervalos longos. Tia Mônica ajudava, é certo, ainda que de má vontade.

— Vocês verão a triste vida, suspirava ela.

— Mas as outras crianças não nascem também? perguntou Clara.

— Nascem, e acham sempre alguma coisa certa que comer, ainda que pouco...

— Certa como?

— Certa, um emprego, um ofício, uma ocupação, mas em que é que o pai dessa infeliz criatura que aí vem gasta o tempo?

Cândido Neves, logo que soube daquela advertência, foi ter com a tia, não áspero, mas muito menos manso que de costume, e lhe perguntou se já algum dia deixara de comer.

— A senhora ainda não jejuou senão pela semana santa, e isso mesmo quando não quer jantar comigo. Nunca deixamos de ter o nosso bacalhau...

— Bem sei, mas somos três.

— Seremos quatro.

— Não é a mesma coisa.

— Que quer então que eu faça, além do que faço?

— Alguma coisa mais certa. Veja o marceneiro da esquina, o homem do armarinho, o tipógrafo que casou sábado, todos têm um emprego certo... Não fique zangado; não digo que você seja vadio, mas a ocupação que escolheu é vaga. Você passa semanas sem vintém.

— Sim, mas lá vem uma noite que compensa tudo, até de sobra. Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não brinca; quase nenhum resiste, muitos entregam-se logo.

Tinha glória nisto, falava da esperança como de capital seguro. Daí a pouco ria, e fazia rir à tia, que era naturalmente alegre, e previa uma patuscada no batizado.

Cândido Neves perdera já o ofício de entalhador, como abrira mão de outros muitos, melhores ou piores. Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda. Cândido Neves lia os anúncios, copiava-os, metia-os no bolso e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e os costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo. A força era muita, a agilidade também. Mais de uma vez, a uma esquina, conversando de coisas remotas, via passar um escravo como os outros, e descobria logo que ia fugido, quem era, o nome, o dono, a casa deste e a gratificação; interrompia a conversa e ia atrás do vicioso. Não o apanhava logo, espreitava lugar azado, e de um salto tinha a gratificação nas mãos. Nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam, mas geralmente ele os vencia sem o menor arranhão.

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. Quer dizer que as dívidas de Cândido Neves começaram de subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde. O senhorio mandava pelos aluguéis.

Clara não tinha sequer tempo de remendar a roupa ao marido, tanta era a necessidade de coser para fora. Tia Mônica ajudava a sobrinha, naturalmente. Quando ele chegava à tarde, via-se-lhe pela cara que não trazia vintém. Jantava e saía outra vez, à cata de algum fugido. Já lhe sucedia, ainda que raro, enganar-se de pessoa, e pegar em escravo fiel que ia a serviço de seu senhor; tal era a cegueira da necessidade. Certa vez capturou um preto livre; desfez-se em desculpas, mas recebeu grande soma de murros que lhe deram os parentes do homem.

— É o que lhe faltava! exclamou a tia Mônica, ao vê-lo entrar, e depois de ouvir narrar o equívoco e suas conseqüências. Deixe-se disso, Candinho; procure outra vida, outro emprego.

Cândido quisera efetivamente fazer outra coisa, não pela razão do conselho, mas por simples gosto de trocar de ofício; seria um modo de mudar de pele ou de pessoa. O pior é que não achava à mão negócio que aprendesse depressa.

A natureza ia andando, o feto crescia, até fazer-se pesado à mãe, antes de nascer. Chegou o oitavo mês, mês de angústias e necessidades, menos ainda que o nono, cuja narração dispenso também. Melhor é dizer somente os seus efeitos. Não podiam ser mais amargos.

— Não, tia Mônica! bradou Candinho, recusando um conselho que me custa escrever, quanto mais ao pai ouvi-lo. Isso nunca!

Foi na última semana do derradeiro mês que a tia Mônica deu ao casal o conselho de levar a criança que nascesse à Roda dos enjeitados. Em verdade, não podia haver palavra mais dura de tolerar a dois jovens pais que espreitavam a criança, para beijá-la, guardá-la, vê-la rir, crescer, engordar, pular... Enjeitar quê? enjeitar como? Candinho arregalou os olhos para a tia, e acabou dando um murro na mesa de jantar. A mesa, que era velha e desconjuntada, esteve quase a se desfazer inteiramente. Clara interveio:

— Titia não fala por mal, Candinho.

— Por mal? replicou tia Mônica. Por mal ou por bem, seja que for, digo que é o melhor que vocês podem fazer. Vocês devem tudo; a carne e o feijão vão faltando. Se não aparecer algum dinheiro, como é que a família há de aumentar? E depois, há tempo; mais tarde, quando o senhor tiver a vida mais segura, os filhos que vierem serão recebidos com o mesmo cuidado que este ou maior. Este será bem criado sem lhe faltar nada. Pois então a Roda é alguma praia ou monturo? Lá não se mata ninguém, ninguém morre à toa, enquanto que aqui é certo morrer, se viver à míngua. Enfim...

Tia Mônica terminou a frase com um gesto de ombros, deu as costas e foi meter-se na alcova. Tinha já insinuado aquela solução, mas era a primeira vez que o fazia com tal franqueza e calor, — crueldade, se preferes. Clara estendeu a mão ao marido, como a amparar-lhe o ânimo; Cândido Neves fez uma careta, e chamou maluca à tia, em voz baixa. A ternura dos dois foi interrompida por alguém que batia à porta da rua.

— Quem é? perguntou o marido.

— Sou eu.

Era o dono da casa, credor de três meses de aluguel, que vinha em pessoa ameaçar o inquilino. Este quis que ele entrasse.

— Não é preciso.

— Faça o favor...

O credor entrou e recusou sentar-se; deitou os olhos à mobília para ver se daria algo à penhora; achou que pouco. Vinha receber os aluguéis vencidos, não podia esperar mais; se dentro de cinco dias não fosse pago, pô-lo-ia na rua. Não havia trabalhado para regalo dos outros. Ao vê-lo, ninguém diria que era proprietário; mas a palavra supria o que faltava ao gesto, e o pobre Cândido Neves preferiu calar a retorquir. Fez uma inclinação de promessa e súplica ao mesmo tempo. O dono da casa não cedeu mais.

— Cinco dias ou rua! repetiu, metendo a mão no ferrolho da porta e saindo.

Candinho saiu por outro lado. Nesses lances não chegava nunca ao desespero, contava com algum empréstimo, não sabia como nem onde, mas contava. Demais, recorreu aos anúncios. Achou vários, alguns já velhos, mas em vão os buscava desde muito. Gastou algumas horas sem proveito, e tornou para casa. Ao fim de quatro dias, não achou recursos; lançou mão de empenhos, foi a pessoas amigas do proprietário, não alcançando mais que a ordem de mudança.

A situação era aguda. Não achavam casa, nem contavam com pessoas que lhes emprestasse alguma; era ir para a rua. Não contavam com a tia. Tia Mônica teve arte de alcançar aposento para os três em casa de uma senhora velha e rica, que lhe prometeu emprestar os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio. Teve ainda a arte maior de não dizer nada aos dois, para que Cândido Neves, no desespero da crise, começasse por enjeitar o filho e acabasse alcançando algum meio seguro e

regular de obter dinheiro; emendar a vida, em suma. Ouvia as queixas de Clara, sem as repetir, é certo, mas sem as consolar. No dia em que fossem obrigados a deixar a casa, fá-los-ia espantar com a notícia do obséquio e iriam dormir melhor do que cuidassem.

Assim sucedeu. Postos fora da casa, passaram ao aposento de favor, e dois dias depois nasceu a criança. A alegria do pai foi enorme, e a tristeza também. Tia Mônica insistiu em dar a criança à Roda. "Se você não a quer levar, deixe isso comigo; eu vou à Rua dos Barbonos." Cândido Neves pediu que não, que esperasse, que ele mesmo a levaria. Notai que era um menino, e que ambos os pais desejavam justamente este sexo. Mal lhe deram algum leite; mas como chovesse à noite, assentou o pai levá-lo à Roda na noite seguinte.

Naquela reviu todas as suas notas de escravos fugidos. As gratificações pela maior parte eram promessas; algumas traziam a soma escrita e escassa. Uma, porém, subia a cem mil-réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido. Cândido Neves andara a pesquisá-la sem melhor fortuna, e abrira mão do negócio; imaginou que algum amante da escrava a houvesse recolhido. Agora, porém, a vista nova da quantia e a necessidade dela animaram Cândido Neves a fazer um grande esforço derradeiro. Saiu de manhã a ver e indagar pela Rua e Largo da Carioca, Rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da Rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados. Cândido Neves parecia falar como dono da escrava, e agradeceu cortesmente a notícia. Não foi mais feliz com outros fugidos de gratificação incerta ou barata.

Voltou para a triste casa que lhe haviam emprestado. Tia Mônica arranjara de si mesma a dieta para a recente mãe, e tinha já o menino para ser levado à Roda. O pai, não obstante o acordo feito, mal pôde esconder a dor do espetáculo. Não quis comer o que tia Mônica lhe guardara; não tinha fome, disse, e era verdade. Cogitou mil modos de ficar com o filho; nenhum prestava. Não podia esquecer o próprio albergue em que vivia. Consultou a mulher, que se mostrou resignada. Tia Mônica pintara-lhe a criação do menino; seria maior miséria, podendo suceder que o filho achasse a morte sem recurso. Cândido Neves foi obrigado a cumprir a promessa; pediu à mulher que desse ao filho o resto do leite que ele beberia da mãe. Assim se fez; o pequeno adormeceu, o pai pegou dele, e saiu na direção da Rua dos Barbonos.

Que pensasse mais de uma vez em voltar para casa com ele, é certo; não menos certo é que o agasalhava muito, que o beijava, que lhe cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na Rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo.

— Hei de entregá-lo o mais tarde que puder, murmurou ele.

Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la; foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à Rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta.

— Mas...

Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua, até ao ponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarma. No extremo da rua, quando ela ia a descer a de São José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona.

— Arminda! bradou, conforme a nomeava o anúncio.

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

— Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei sua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!

— Siga! repetiu Cândido Neves.

— Me solte!

— Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, — coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.

— Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves.

Não estava em maré de riso, por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele. Também é certo que não

costumava dizer grandes coisas. Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, acudiu ao chamado e ao rumor.

— Aqui está a fujona, disse Cândido Neves.

— É ela mesma.

— Meu senhor!

— Anda, entra...

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinqüenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta, a escrava abortou.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono. Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à Rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as conseqüências do desastre.

Quando lá chegou, viu o farmacêutico sozinho, sem o filho que lhe entregara. Quis esganá-lo. Felizmente, o farmacêutico explicou tudo a tempo; o menino estava lá dentro com a família, e ambos entraram. O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, mas para a casa de empréstimo, com o filho e os cem mil-réis de gratificação. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os

cem mil-réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

— Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.

(MACHADO DE ASSIS. "Pai contra mãe." In: ———. *Literatura comentada.* Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico de Marisa Lajolo. São Paulo, Nova Cultural, 1988.)

Observação: Este conto de Machado de Assis é um dos poucos em que ele trata de modo direto a questão da escravidão, o que fica evidente na introdução do texto. Na análise, deve-se distinguir a parte teórica da narrativa propriamente dita e observar como se relacionam as duas partes, isto é, como o tema se relaciona com o assunto tratado no enredo.

Discurso Direto, Indireto e Indireto livre — Exercícios

1. Leia o texto a seguir:

Mamãe não gostava que eu deitasse de sapatos deixe de preguiça menino! mas dessa vez eu estava deitado de sapatos e ela viu e não falou nada ela sentou-se na beirada da cama e pousou a mão em meu joelho e falou você não quer mesmo almoçar?

eu falei que não não quer comer nada? eu falei que não nem uma carninha assada daquelas que você gosta? com uma cebolinha de folha lá da horta um limãozinho uma pimentinha ela sorriu e deu uma palmadinha no meu joelho e eu também sorri mas falei que não não estava com a menor fome nem uma coisinha meu filho? uma coisinha só eu falei que não e então ela ficou me olhando e então ela saiu do quarto [...]

ele não quer comer nada? escutei Papai perguntando e Mamãe decerto só balançou a cabeça porque não escutei ela

responder e agora eles estavam comendo em silêncio os dois sozinhos lá na mesa em silêncio o barulho dos garfos a casa quieta e fria e triste o vento zunindo lá fora e nas venezianas de meu quarto

— você precisa compreender isso, Carlos

— não posso, Miriam

— não daria certo

— não daria certo?

— nossos temperamentos não combinam

— não é verdade

— assim será melhor para nós dois

não Miriam não é verdade Miriam não é certo Miriam não pode Miriam não pode não pode! ó meu Deus não pode

Papai estava parado à porta [...] Carlos eu sei o que você está sentindo ele falou eu sei como é é muito aborrecido mesmo mas há coisas piores sabe? eu olhei para ele e então ele abaixou a cabeça e de novo estava atrapalhado e de novo eu fiquei com pena dele eu sei que você gosta muito dela eu sei eu sei que isso é muito aborrecido mas ele olhou para mim não se preocupe Papai eu falei não precisa se preocupar não é nada eu sei mas você não almoçou eu estava sem fome pois é e então nós dois ficamos calados ele tirou o relógio do bolso e olhou as horas você não quer ir mesmo no Jorge? ele perguntou e eu falei que não então ele saiu do quarto escutei ele abrindo o portão e depois os passos dele na calçada o vento zunia lá fora [...]

(Vilela, Luiz. "Eu estava ali deitado." In: Bosi, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1978. p. 291-3.)

Neste trecho do conto de Luiz Vilela há um modo peculiar de registrar o discurso direto, usando espaços em branco para compensar a pouca pontuação.

a) Retire um trecho de discurso direto do texto e procure transcrevê-lo de forma mais tradicional, usando dois pontos, travessão.

Modelo: Ela sentou-se na beirada da cama e pousou a mão em meu joelho e falou:

— Você não quer mesmo almoçar?

b) "Mamãe não gostava que eu deitasse de sapatos deixe de preguiça menino!" A mãe não falou tal frase naquele momento. Parece que o narrador personagem se recorda dela. Que pontuação você usaria para distingui-la das outras frases que a mãe pronuncia no momento presente? Aspas? Parênteses? Os dois?

c) No texto há um trecho em discurso direto registrado com travessões. Levando em consideração o contexto (isto é, Carlos está chateado por causa do rompimento com a namorada Miriam), responda por que o narrador teria dado destaque especial a este trecho. Em outras palavras, por que este trecho está registrado de maneira diferente do resto do texto?

2. Passe as frases a seguir do discurso direto para o indireto, seguindo o modelo:

Discurso direto	Discurso indireto
Modelo: A mãe gritou com os filhos: — Chega! Vocês já fizeram muita bagunça hoje.	A mãe gritou com os filhos que parassem, que já tinham feito muita bagunça naquele dia.
João chamou o amigo para brincar e estranhou: — Você não trouxe o tanque de guerra?! — Não, minha mãe não deixou. — Que tal brincar de esconde-esconde aqui na rua de baixo? — convidou João tentando animar o amigo. — Não, hoje eu estou triste demais — concluiu Pedro.	João chamou o amigo para... perguntando se ele não... Pedro respondeu que... Então João convidou o amigo, perguntando-lhe se ele... só para animá-lo, mas Pedro concluiu que...

3. Agora passe o discurso direto para o indireto e para o indireto livre, seguindo o modelo:

Discurso direto	**Discurso indireto**	**Discurso indireto livre**
Modelo: O velho homem estava pensativo: — Por que as coisas têm de ser assim? Como um cão tão esperto pôde morrer atropelado?	O velho homem estava pensativo e perguntava-se por que as coisas tinham de ser daquele jeito. Como um cão tão esperto pudera morrer atropelado?	O velho homem estava pensativo; por que as coisas tinham de ser daquele jeito? Como um cão tão esperto pudera morrer atropelado?
Pela primeira vez a menina visitava um parque de diversões. Exclamava para si mesma: — Que lindo! Acho que este é o lugar mais incrível do mundo! Já sei: vou dizer a mamãe que quero morar aqui para sempre.	Pela primeira vez... Exclamava para si mesma que tudo era... que... Então decidiu que ia...	Pela primeira vez... diversões. Que lindo! Aquele... Já sabia: ia dizer...

6 Vocabulário crítico

Ação: v. Enredo.

Ambiente: é um misto de espaço, tempo e clima.

Antagonista ou vilão: é a personagem que se opõe ao protagonista na história.

Anti-herói: é a personagem principal com aparência de herói, mas fracassado.

Assunto: é a maneira como o tema é desenvolvido concretamente no texto.

Bibliográfico(a): adjetivo referente a bibliografia = relação dos livros consultados ou pesquisados.

Burguês ou burguesa: adjetivo referente à classe social — burguesia — que detém riqueza, terras, indústrias e visa à obtenção do lucro. A sociedade burguesa seria aquela em que há hegemonia (domínio) da burguesia.

Caracteres ou características: são os atributos, as peculiaridades de determinada coisa.

Caricatura: personagem que é conhecida por algumas poucas características ridículas.

Causa ou fator ou motivo: é o que provoca o surgimento de algo.

Clima: condições sociais, morais, econômicas, políticas e psicológicas que influem no ambiente.

Clímax: é uma das partes do enredo que constitui o momento de maior tensão da história.

Comando: aquilo que é pedido pelo enunciado de uma questão.

Complicação: uma parte do enredo que corresponde a seu desenvolvimento.

Conflito: oposição (violenta ou não) de elementos externos ou internos às personagens de uma história.

Conseqüência: efeito ou resultado da ação ou da existência de algo.

Contexto: o conjunto, a totalidade (de um texto no caso).

Crônica: narrativa curta, leve, que se baseia no cotidiano.

Desejo (ou necessidade): força que impulsiona a ação da personagem principal e que constitui o principal objetivo do enredo.

Desfecho: uma das partes da narrativa, que consiste no final da história.

Discurso: no âmbito das narrativas, é a linguagem usada pelas personagens para dialogar.

Dogmas: princípios fundamentais e inquestionáveis de uma religião ou doutrina.

Drama: peça de teatro moderna, em que se procuram retratar aspectos do cotidiano e suas implicações psicológicas.

Elocução (verbo de): o nome que se dá aos verbos que introduzem diálogos.

Enredo: conjunto dos fatos de uma história.

Enredo linear: enredo cujos fatos ocorrem de modo natural e até previsível.

Enredo não-linear: enredo mais complexo, que não é previsível.

Enredo psicológico: enredo cujos fatos são interiores às personagens, isto é, são fatos emocionais.

Epopéia: poema que narra aventuras heróicas, por exemplo *Os lusíadas*, de Camões, que narra a aventura do herói português Vasco da Gama.

Espaço: o lugar onde se passa a história.

Estilo: modo peculiar de escrever ou produzir um texto.

Eu poético: o sujeito (eu) que fala num poema; eu lírico.

Exposição: uma das partes do enredo, que consiste no início da história.

Fábula: v. Enredo.

Fantástico(a): surpreendente, além do real, mágico.

Flashback: nome de uma técnica cinematográfica, usada nas narrativas, e que consiste em voltar no tempo.

Ficção: imaginação, invenção referente à narrativa.

Fictício: imaginário, que pertence ao universo da ficção.

Força auxiliar: fatos, personagens ou qualquer elemento outro que auxilie a personagem principal a realizar seu desejo na narrativa.

Força opositora: fatos, personagens ou qualquer outro elemento que se oponha ao desejo da personagem principal e que, por isso, desencadeie o conflito.

Gênero (literário): categoria de texto determinada pela estrutura, pela recepção junto ao público e pelo estilo.

Herói: protagonista com características superiores às de seu grupo.

Heroína: herói feminino.

Heterônimo: é um termo que tem maior abrangência que pseudônimo (nome falso sob o qual o autor se esconde para assinar suas obras); heterônimo seria uma espécie de personagem que o autor cria para escrever suas obras, com estilo próprio, personalidade própria.

Híbrido: misto, não puro.

História: v. Enredo.

Ideológica(o): adjetivo referente à ideologia = conjunto das idéias de uma pessoa ou grupo social.

Intriga: v. Enredo; também significa peripécia, fato marcante.

Lingüística(o): adjetivo referente a qualquer manifestação da língua ou da linguagem.

Literatura de ficção: produção literária narrada em prosa.

Literatura fantástica: produção literária marcada pelo enredo mágico, isto é, que apresenta fatos e personagens inexplicáveis, ilógicos.

Macabro: ligado à morte, ao horror.

Mensagem: aquilo que se pode concluir a respeito de um texto, ou aquilo que o autor nos transmite através do texto.

Mito: história de caráter sagrado, contada por povos primitivos para explicar sua origem e a de todas as coisas; o mito é transmitido oralmente através de gerações.

Moral: adjetivo referente ao substantivo moral = código de comportamento determinado pelo grupo social a que se pertence.

Moral da história: mensagem do texto que tem preocupação em ensinar o leitor.

Narrado: o que é contado na história, portanto, os fatos.

Narrativa: o mesmo que narração, texto em prosa no qual se conta uma história.

Níveis de linguagem: as várias possibilidades de se usar uma mesma língua: linguagem oral, linguagem escrita, linguagem regional etc.

Onipresença: capacidade que o narrador em terceira pessoa tem de estar em todos os lugares.

Onisciência: capacidade que o narrador em terceira pessoa tem de saber tudo o que se passa na história.

Peripécia: fato marcante do enredo, intriga.

Prosa: a maneira mais comum de falar e escrever, que se distingue da poesia (preocupada com os efeitos sonoros da linguagem).

Protagonista: personagem principal.

Ritmo: cadência da linguagem poética, criada pelo jogo sonoro e pelas pausas finais dos versos.

Romântico(a): referente ao romantismo, movimento literário e artístico do século XIX, que se caracterizou principalmente pelo sentimentalismo e pelo idealismo. No sentido popular, romântico é um adjetivo referente ao amor.

Tema: a idéia central de um texto.

Tempo cronológico: tempo da narrativa que segue o curso natural, é mensurável, isto é, tem começo, meio e fim.

Tempo psicológico: tempo da narrativa que segue os impulsos emocionais do narrador ou das personagens, e que portanto não segue a lógica do tempo cronológico.

Tragédia: tipo de peça teatral cuja origem remonta à Grécia antiga, caracterizando-se pela queda em desgraça do protagonista e pela comoção do espectador diante desse sofrimento.

Trágico: referente à tragédia, desgraça, ocorrência terrível, contra a qual não se pode lutar.

Trama: v. Enredo.

Verossimilhança: verdade interna ao texto narrativo, isto é, a lógica interna do enredo, provocada pela causalidade (causa e conseqüência) que estrutura os fatos da história.

7 Bibliografia comentada

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética.* Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.

Livro fundamental para se compreender o conceito de verossimilhança do enredo.

BRAIT, Beth. *A personagem.* São Paulo, Ática, 1985. (Série Princípios, 3.)

Orienta o leitor no sentido de refletir sobre a concepção do personagem, sondando sua variação no decorrer de um vasto percurso crítico.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. *A personagem de ficção.* São Paulo, Perspectiva, 1987.

O capítulo de Antonio Candido analisa o que é personagem num texto ficcional, abordando também algumas especificidades da própria ficção.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

Livro fácil e completo para iniciantes na análise das narrativas, pois conceitua noções básicas como os gêneros literários e aborda também os aspectos da narrativa, sobretudo os tipos de personagem.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance.* São Paulo, Ática, 1986. (Série Princípios, 23.)

Oferece pistas que orientam a leitura da espacialidade na ficção.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna.* 2. ed. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1969.

Obra que, além de analisar especificidades do parágrafo narrativo e do descritivo, oferece um roteiro para análise de texto narrativo, no qual este livro se baseia.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo.* São Paulo, Ática, 1985. (Série Princípios, 4.)

Estuda sistematicamente este importante tópico da teoria da literatura, desde as reflexões de Aristóteles até as modernas interpretações de Roland Barthes.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo.* São Paulo, Ática, 1986. (Série Princípios, 36.)

A autora desentranha conceitos teóricos e aspectos técnicos que envolvem o assunto e apresenta-os didaticamente aos que se iniciam no estudo da obra literária.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária.* 8. ed. São Paulo, Cultrix, 1987.

Além de dar noções sobre a análise literária, o livro aborda os elementos da narrativa, os discursos e suas variantes.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa.* São Paulo, Ática, 1988. (Série Fundamentos, 31.)

A pluralidade do tempo na narrativa é estudada de acordo com as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção.

PAZ, Octavio. "Verso e Prosa." *Signos em rotação.* 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.

Paz faz uma interessante e instrutiva distinção.